



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Correspondência:

um filme sobre memórias de amor

Fernanda Flores Soares

Rio de Janeiro/RJ

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Correspondência:
um filme sobre memórias de amor

Fernanda Flores Soares

Relatório de graduação apresentada à Escola de
Comunicação da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para a obtenção
do título de Bacharel em Comunicação Social,
Habilitação em Audiovisual.

Orientador: Prof. Dra. Anita Matilde Silva Leandro

Rio de Janeiro/RJ

2014

Correspondência:

um filme sobre memórias de amor

Fernanda Flores

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Audiovisual.

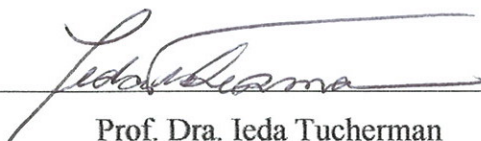
Aprovado por:



Prof. Dra. Anita Matilde Silva Leandro – orientadora



Prof. Dr. Fernando Souza Gerheim



Prof. Dra. Ieda Tucherman

Aprovada em:

4/12/14

Grau: 10

Rio de Janeiro/ RJ

2014

FLORES SOARES, Fernanda.

Correspondência: um filme sobre memórias de amor/ Fernanda Flores Soares – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2014.

58 f.

Relatório (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2014. Orientação: Anita Matilde Silva Leandro

1. Memória. 2. Imagem de arquivo. 3. Poema. I. LEANDRO Anita Matilde Silva (orientador)

II. ECO/UFRJ III. Audiovisual IV. Vídeo-poema

À memória de um amor.

Agradecimento

Agradeço a todos que participaram do meu crescimento ao longo desses anos de curso. Em especial à minha família, meus pais, irmãos e avós, que me apoiaram sem julgamentos toda e qualquer escolha tomada, incentivando meus projetos e sonhos. Gostaria de agradecer também a duas pessoas que me deram um grande suporte diretamente durante o processo de realização do meu projeto final: minha orientadora Anita Leandro e minha parceira de criação Paula Moura. Sem o apoio dessas pessoas não teria conseguido realizar *Correspondência*.

“Nós cantamos os tremores de terra, compomos cine-poemas
com as chamas e as centrais elétricas, admiramos
os movimentos dos cometas
e dos meteoros, os gestos dos projetos
que ofuscam as estrelas”

Dziga Vertov

“Passava o dia nos fundos da loja, escrevendo desatinadas cartas de amor, que fazia chegar a
Amaranta como membrana de pétalas e borboletas dissecadas.”

Gabriel Garcia Marques

FLORES SOARES, Fernanda. **Correspondência: um filme sobre memórias de amor.**

Orientador: Anita Leandro. Rio de Janeiro, 2014. Relatório (Graduação em Audiovisual) –
Escola de Comunicação, UFRJ - 58f

RESUMO

Esse relatório apresenta o balanço de uma pesquisa teórica e prática para a realização de um filme. A partir de imagens de arquivo de família, fragmentos de textos poéticos e uma escrita pessoal, crio *Correspondência*, que revela através de uma poesia feita de retalhos, a memórias de amores marcados pela distância. Para realizar um filme sobre a memória de um sentimento constituinte da subjetividade humana, o amor, retomo o debate em torno da utilização de imagens de arquivo no cinema e da escrita poética, dois aspectos de *Correspondência*, obra audiovisual criada no âmbito dessa pesquisa.

Palavra-chave

Arquivo - memória - poema

ABSTRACT

This report presents the balance of theoretical and practical research for the making of a film-letter. From pictures of family file, fragments of poetic texts and personal writing, create correspondence, which reveals through poetry made of patchwork, the memory of a love marked by distance. To make a film about the memory of a constituent sense of human subjectivity, the love, I return to the debate around the use of archival footage in the film and poetic writing, two aspects of correspondence, audiovisual work created within the scope of this research.

Key-word

Archive - memory - poetry

Sumário

INTRODUÇÃO	11
1.1 SINOPSE	17
1.2. CARTA-POEMA	18
2. CONSTRUÇÃO DA VOZ OFF	21
3. IMAGENS DE ARQUIVO	26
4. MONTAGEM.....	32
4.1 ROTEIRO DE MONTAGEM:.....	37
5. REFERÊNCIAS	49
5.1.FILMOGRAFIA.....	51
6.ANEXOS	52
7. APÊNDICE	58

INTRODUÇÃO

Correspondência é um filme realizado para a finalização do curso de Comunicação Social, com habilitação em Audiovisual da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O projeto é uma investigação sobre a memória: um diálogo entre a montagem de imagens de arquivo e o verbo, o texto, a literatura. O filme é uma carta-poema escrita por mim que relembra histórias de amor. O eu lírico, através da voz off, revela junto com as imagens de arquivo, de forma poética, a trajetória desse afeto.

A realização audiovisual deste projeto leva em conta que a sétima arte é uma reunião de várias outras: artes plásticas, dramaturgia, fotografia, literatura e música. Por isso, minha intenção é criar um poema audiovisual atento a todas essas peculiaridades da arte cinematográfica, pensando em cada aspecto da construção do filme. Quero tecer a partir da palavra uma poesia com imagens e sons que atravesse cuidadosamente as outras artes.

O tema do amor na criação do filme surgiu na aula da professora Ieda Tucherman, durante um seminário sobre a arqueologia do pensamento amoroso, que propunha uma reflexão sobre os laços afetivos. Em sua análise do tema, Ieda Tucherman diz que o amor é uma resistência à construção de uma subjetividade enquadrada pela necessidade contemporânea do Eu-empresa. O indivíduo contemporâneo, empreendedor de si mesmo, organiza sua vida visando, em primeiro plano, sua rentabilidade, sendo assim, sua produção e seu lucro. Dessa forma, a subjetividade amorosa contemporânea está pautada no empresarial. Essa construção atual do sujeito amoroso se opõe completamente à busca do amor-risco, que bagunça, atira-se do precipício e esbarra no acaso, o poético “amor pertencente à ordem (dionisíaca) do lance de dados” (BARTHES, 2003, p.138), como diz o pensador Roland Barthes em *Fragmento do discurso amoroso*.

Segundo Alain Badiou, filósofo, dramaturgo e romancista francês, o amor encontra-se ameaçado por todos os lados. Em seu livro *Elogio ao amor*, que retoma o título homônimo de um filme anterior de Godard¹, o filósofo afirma que toda a lógica capitalista de consumo, infiltrada em nossas interações sociais adotou uma concepção burocrática dos afetos,

¹ *Eloge de l'amour*, Godard, França, 2001

sobretudo do amor, em que a lógica de custos/benefícios e controle de riscos é, hoje, amplamente empregada. Ou seja, em nome da segurança e do conforto pessoal, o amor “com risco zero” se faz cada vez mais presente. Há uma procura de si mesmo no outro. Existe, dessa forma, um certo narcisismo nas interações sociais, o que contraria a experiência do amor.

O inimigo do amor é o egoísmo, não o rival, Poderíamos dizer que o principal inimigo do meu amor, aquele que eu devo vencer, não é o outro, sou eu, o ‘eu’ que quer a identidade em oposição à diferença, que quer impor seu mundo em oposição ao mundo filtrado e reconstruído pelo prisma da diferença. (BADIOU, 2010, p.40)

Refletir assim sobre a história do pensamento amoroso é uma forma de compreender como se construiu e se constrói a subjetividade humana, é pensar e conceber como se estrutura a base da sociedade em que vivemos. Como diz Helen Fisher - antropóloga que estuda a evolução, as fundações bioquímicas e a importância social do amor -, em sua palestra sobre amor e traição: “O mundo sem amor é um lugar morto”.² Sendo assim, é de extrema relevância abrir espaço para a discussão sobre o tema suas ramificações que permeiam a sociedade e a transformam. A produção de um filme sobre a temática busca contribuir para o aprofundamento desse debate.

A pesquisa começou, então, no processo de avaliação da disciplina de Ieda Tucherman, em que foi pedida a produção de uma análise sobre cinema, amor e sexualidade. Escolhi o filme *Ela*, de Spike Jonze (EUA, 2003). *Ela* é uma profunda análise das relações contemporâneas. Ambientado em uma provável cidade de um futuro do pretérito, o filme poderia estar localizado em qualquer parte do globo. Jonze propõe a discussão entre a “realidade” da virtualidade e a “virtualidade” da realidade, num mundo extremamente mediado pela tecnologia, através da história de amor entre o personagem Theodore e um sistema operacional.

Theodore Tombly, o personagem principal, trabalha numa empresa onde são produzidas cartas de amor sob encomenda. Ele cria, em um processo subjetivo, textos poéticos sobre os vínculos afetivos alheios. Ou seja, a carta, um hábito romântico que

² Disponível em <http://www.ted.com/talks/helen_fisher_tells_us_why_we_love_cheat> Acesso:06/11/2014

expressava de forma profunda e íntima as emoções, agora, na realidade do filme, é mediada por um serviço terceirizado.

As cartas produzidas pelo personagem central do filme e a pesquisa sobre a arqueologia do pensamento amoroso me inspiraram a começar a pensar na possibilidade de eleger o tema amor como ideia central a ser discutida no meu projeto final de conclusão de curso. Foi a partir da análise desse filme, que dei início à criação da carta-poema de minha autoria que serve de base para o ensaio audiovisual realizado. Quando iniciei as pesquisas, mostrei o começo do desenvolvimento do poema a Ieda Tucherman, que me orientou a buscar referências em outras cartas célebres da literatura, assim como em poetas e escritores que me inspirassem.

No processo de pesquisa para a realização do trabalho final do curso da professora, tive a oportunidade de ler *Amor Líquido* de Zygmunt Bauman e *Fragmento do discurso amoroso* de Roland Barthes. Esses dois livros foram essenciais para o processo criativo e construção estética do texto que originou o filme. Além, é claro, das reflexões, análises e discussões que tive a oportunidade de acompanhar durante esse mesmo curso. A professora teve um papel fundamental para despertar em mim o fascínio pelo tema pesquisado por ela.

Na ocasião, lia também o livro de poemas de Ana Cristina César, *Poética*, uma reunião de toda a sua obra. O capítulo intitulado *Correspondência completa (1979)*, traz alguns poemas em forma de carta. A beleza deles também me inspirou a produzir meus próprios poemas em forma de carta. A poetisa Ana C. se serve de diferentes idiomas na escrita de seus poemas, ora usa o português, ora usa o inglês. Isso me inspirou, por razões que apresentarei a seguir, a escrever em quatro línguas diferentes, como se pode ver no roteiro apresentado neste relatório.

O motivo pelo qual utilizo várias línguas é o fato de me comunicar assim com meu namorado, a quem as cartas que compõem o tecido narrativo são dedicadas. Conheci-o durante meu intercâmbio em Lyon, na França e, apesar de ele ser brasileiro, comunicamo-nos em francês, espanhol e inglês, além do português, claro. Como convivíamos junto a pessoas de várias partes do mundo, criamos este hábito que permanece até hoje. A existência deste relacionamento explica também meu grande interesse sobre o tema escolhido como objeto de pesquisa.

Assim que voltei de intercâmbio, o que mais ocupava meus pensamentos era a ideia de amor à distância. Isso porque durante os seis meses em Lyon comecei um namoro que acabou sendo interrompido por uma impossibilidade imediata, a distância física. Meu namorado continuou cursando a faculdade na França enquanto eu voltei para terminar meus estudos na UFRJ. Apesar do impedimento imposto pelo distanciamento espacial, resolvemos continuar a nos relacionar. Então minha principal questão no momento era: “como me relacionar à distância?”. Ieda Tucherman abordava o assunto quando discutíamos sobre amor contemporâneo e as novas formas de nos relacionarmos, e isso fez com que eu me interessasse ainda mais pelo o tema. Afinal, eu estava vivenciando exatamente aquela questão naquele momento da minha vida.

Posso dizer que, de certa forma, esse amor que eu vivi em Lyon e que continua agora, aqui no Brasil, é uma das principais inspirações para a criação deste filme. Eu e meu namorado trocávamos cartas enquanto ele estava longe, e elas, com certeza, foram o estopim para o meu desejo de criação. Devo assim, admitir, que a história de amor relatada na cartapoema que escrevo revela uma história autobiográfica, uma história pessoal de vida, de amor. A partir dela, e misturando-a com outras histórias presentes nas imagens de arquivo retomadas no filme, como a dos meus avós, tento alcançar uma memória universal de amor capaz de tocar individualmente cada espectador.

Durante o mesmo período - primeiro semestre de 2014 -, cursei a disciplina de Edição, ministrada pela professora Anita Leandro, em que se discutiu o processo de montagem e a utilização das imagens de arquivo no cinema. A possibilidade de recontar uma história e de reconstruir, na mesa de montagem, uma memória, me encantou e me estimulou a começar uma busca por imagens de arquivo produzidas em meu círculo familiar. Nessa pesquisa, descobri, em meio às coisas de meu avô paterno, três rolos de Super 8 – formato de câmera lançado no final dos anos 60. Eles estavam em uma caixa velha de sapatos, escondidos entre as fotografias e os slides de família. Para meu avô, esse material produzido por ele não tinha muita importância. Ele nem sabia ao certo o que estava registrado nos rolos de filme. Vendo minha excitação, ao encontrá-los, disse-me: “Fica para você, minha filha. Você que mexe com essas coisas.” Não pensei duas vezes em aceitar, agradei ao meu avô e expliquei a importância do material que havíamos encontrado. Meu avô, então, depois de entender meus

objetivos, disse que queria ver as imagens e me sugeriu criar um filme com os arquivos da família. A partir daquele momento, eu devia um filme ao meu avô.

Entusiasmada com a descoberta e ansiosa para saber o que encontraria, telecinei o material o mais rápido possível, ou seja, transformei, através de um processo de digitalização, os arquivos de filme em imagem digital. Depois de telecinados, descobri que os rolos continham imagens de minha família na década de 1970. As imagens, filmadas de maneira amadora, com planos curtos e tremidos, mostravam minha mãe, meu tio, minha tia, minha avó e algumas reuniões de família na casa do Rio de Janeiro e na casa de campo, em Petrópolis. Algumas delas foram feitas por meu tio, e outras meu avô, que nunca aparece na filmagem. À primeira vista, não conseguia ver uma possibilidade de criação a partir dessas imagens, elas eram amadora, constituídas por planos muito curtos e instáveis. Não tive, de imediato, vontade de criar nada a partir delas.

Anita Leandro tinha proposto em seu curso a criação de um curta-metragem na mesa de montagem, unicamente com imagens de arquivo. Tive a ideia, então, de mostrar o material da Super 8 encontrado como um possível futuro projeto. Anita Leandro me questionou em que consistiria meu filme, porém, no momento, eu não tinha a menor ideia do que fazer com o material. Eram somente imagens desconexas que estampavam uma memória que eu ainda não conhecia. Pedi, então, orientação à professora, que me aconselhou a assistir diversas vezes às imagens e tentar começar a escrever algo a partir delas. “Primeiro vem o verbo”, ela disse, tentando, certamente, extrair de mim uma fala, um olhar subjetivo sobre aquele material que era parte da minha história pessoal.

Depois de assistir por várias vezes ao material bruto, acabei por criar um texto-poema para aquelas imagens de família, com uma narrativa distanciada da carga emocional trazida por elas. Insegura com a minha criação, mostrei o texto à professora antes de começar qualquer processo de montagem. Ela elogiou meu texto e me incentivou a começar a criação do meu primeiro vídeo-poema intitulado *Você com a sua Super 8 na mão*³. No processo do filme, com a orientação de Anita Leandro, aprendi a sutileza e a importância da montagem e do dia-a-dia na ilha de edição, fazendo e refazendo a narrativa.

³Disponível em: <https://vimeo.com/97480938>

Então, foi a partir da criação desse filme de curta-metragem, *Você com sua Super 8 na mão*, criado na disciplina de Edição, da pesquisa sobre arqueologia do discurso amoroso, realizada a partir do curso de Ieda Tucherman e da minha vivência pessoal que fiquei motivada a criar um filme sobre a memória de um amor. *Correspondência*, surge a partir da escrita de um texto poético e de imagens de arquivos de rolos de Super 8 encontrados, por acaso, no fundo do guarda-roupas do meu avô. Construo *Correspondência* deslocando os documentos de família para o terreno da ficção, ressignificando-os e compondo, a partir deles uma colcha de retalhos que justapõe o tempo das imagens do meu avô e o tempo da minha fala. Isso dá origem a uma nova narrativa, a carta-poema escrita por mim e narrada por mim, em voz off.

1.1 SINOPSE

Sinopse

Eu me lembro exatamente de cada instante de intensidade eterna que vivi ao seu lado. O tempo passava esgarçado quando estávamos juntos. E estávamos sempre juntos, sempre. Agora há o oceano Atlântico nos separando. A única coisa que me resta é escrever essa carta para você e guardar para mim as lembranças saudosas do nosso amor. *Correspondência* é um filme que revela a partir de imagens de família, a memória desse e de outros amores impedidos pela distância.

1.2. CARTA-POEMA

Correspondência

7 de outubro

Estou na beira do trampolim. No limite tênue do presente, com um futuro límpido e brilhante à minha espera.

Aviões não param de cair perto do Oceano Índico. Acho que por causa do choque entre um tufão e um furacão no centro do mar Vermelho.

Abriu-se uma cratera luminosa, o Sol aproximou-se da Terra.

Você partiu para longe.

10 de fevereiro

Penso talvez que o amor tenha a ver com a geografia, os continentes, os relevos, as ondulações do planeta que nos colocam em longitudes diferentes.

I know, Il faut patir pour revenir

O que eu faço com os outros 180 mil beijos que eu ainda não te dei?

Besote, cariño!

10 de setembro

Cientistas, ao analisarem o universo, já teorizaram sobre a existência de diferentes realidades coexistentes.

Queria voltar pra'quela do outono laranja. Pra'quele dia em que o vento ventava uma ventania. Você segurava a minha mão enquanto a gente atravessava a cidade à beira do rio

Dear me,

I miss him didn't know whether to admit that or not?!

Admito:

Sinto a mesma dor de Ana C.

Deitada na minha cama eu consigo enxergar o céu enquadrado

Fico olhando para o azul e branco

Nada vejo

Certains en'-regardant ces nuages dans le ciel, croient voir des batailles, oeuvre d'art
mais ce n'est que de la vapeur d'eau

A nuvem fica lá, refém do vento

Eu fico aqui refém do tempo

Desisto momentaneamente de qualquer decisão abrupta

A única coisa que me interessa é a lenta e verdadeira cumplicidade da correspondência

Escrevo para mim as cartas que não chegam aos seus correios

A verdade é que eu tenho medo da gente se perder no espaço entre eu e você. No tempo.

(igual ao carteiro que perdeu a foto que eu lhe enviei mês passado)

As imagens deste filme são oriundas de três rolos de Super 8 encontrados, por acaso, numa caixa de sapatos escondida no fundo do guarda-roupas do meu avô

Para M., meu companheiro de correspondências.
Nossa troca de cartas inspirou o esse filme.

As cartas que meu avô escreveu para sua mulher se perderam no tempo.
Hoje, uma carta de amor bate à minha porta.
Histórias de amor atravessam o tempo.

2. CONSTRUÇÃO DA VOZ OFF

A voz off do filme, construída a partir do texto acima, adveio, como já foi dito, da inspiração trazida pela minha troca de cartas e do meu envolvimento com a pesquisa da arqueologia do pensamento amoroso, que me fizeram buscar na literatura e no cinema publicações de romances, poemas e filmes que envolvessem a temática epistolar, o amor e a memória. Nesse processo de criação do texto, li cartas célebres como: a carta de Gorz a sua esposa, de Virginia Woolf a Leonard Woolf, de Sigmund Freud a sua futura esposa Martha Bernay, de Victor Hugo a Adèle Foucher, de Albert Einstein a Mivela, Scott Fitzgerald a Zelda Sayre e de Frank Kafka a Felice. Todas elas são muito intensas e declaram um amor eterno e incondicional, impedido de ser vivenciado, devido a alguma forma de distância.

Além das cartas, dos autores citados, li o livro de correspondência de Fernando Sabino e Clarice Lispector, intitulado *Cartas perto do coração*, que é a reunião de troca de cartas dos dois escritores. As cartas trazidas no livro mostram que, além de meio de comunicação, de circulação de notícias, as cartas também eram uma forma de troca afetiva. Diz-se que Sabino e Lispector nutriam um romance velado, e, ao ler suas correspondências, consegui perceber a intimidade e o carinho entre os dois. A carta era a forma de manter o amor mesmo impedido pela distância.

Teresa Bastos, em sua dissertação intitulada “Por parte de mãe, reflexões (auto) biográficas” (BASTOS, 2003) escreveu sobre o gênero epistolar e classificou a escrita da carta como o ato de escrever para o ausente. A troca de cartas é um ritual. Ao escrevê-las pensa-se no receptor, em seu destino final, como um diálogo, supondo as reações do outro. Além da concreta distância espacial entre o remetente e o destinatário da correspondência, a carta é uma forma de expor-se, veladamente. Como se escreve tendo em mente o destinatário, escreve-se pensando em sua compreensão. Então, faz-se uma leitura e releitura de si mesmo através do olhar do outro. No caso do meu texto, escrevo endereçando, primeiramente, a carta-poema ao meu namorado, porém busco expandir o alcance da carta, fazendo com que o espectador possa se enxergar dentro da história e que a memória desse amor também possa de alguma forma, invadir e reavivar a memória de diversas pessoas sobre suas respectivas histórias de amor.

Ao pensar, também, no ritual de espera que envolve a troca de cartas, a memória, o registro do presente e o resgate do passado, me questionei sobre até onde iria o amor e a memória de um amor na carta-poema que escrevi. Estar-se-ia escrevendo sobre amor ou sobre a memória? A duração de emissão e recepção da correspondência dá a ela o poder de recriar o passado registrado no momento presente da criação da carta. Foi, a partir dessa reflexão sobre a construção do texto da voz off, e do poder da carta de rememorar um passado, que me dei conta de que: escrevia sobre a memória de um amor.

Durante as minhas buscas de referências, pesquisei muitos poemas sobre o tema. Alguns deles inspiram a criação das cartas do filme e são retomados em forma de citação integrada ao meu próprio texto. Eles se encontram nos anexos desse relatório. A minha referência principal é a poeta Ana Cristina César e seus poemas epistolares, encontrados em seu livro *Poéticas*. Todos esses textos, mais as cartas efetivamente trocadas com o meu namorado, compõem a escrita da voz off que atravessa todo o filme.

Meu processo de criação partiu da reescritura de todos esses textos lidos durante minha pesquisa. Como a “literatura de segunda mão”- textos que advém de outros textos - do crítico e teórico da literatura francesa Gérard Genette, em que “o objeto do texto em si não é a poética, mas o arquitexto” (GENETTE, 2006, p.8). A arquiteitualidade do texto, “é o conjunto de esferas gerais e que transcendem o texto, como a estética do discurso, o modo de enunciação, criando uma espécie de transtextualidade”. (GENETTE, 2006, p.8) Ou seja, toda a escrita está relacionada com a sobreposição de textos, é uma arqueologia da escrita. Como se eu me apropriasse de todos os textos e os fosse apagando até chegar à minha própria criação. Gérard Genette descreve essa escrita como um “palimpsesto”:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2006).

Defino, a partir de Gérard Genette, meu texto como um “hipertexto”, ou seja, um texto derivado de um outro texto, ou melhor, de outros textos. Para Genette, toda criação é um esboço para a criação de outra nova. Como se toda produção literária fosse uma força contagiante, de transposição, para a criação de novas obras. “[...] posso buscar em qualquer obra os ecos parciais, localizados e fugidios de qualquer obra anterior” (GENETTE, 2006 p.18).

Como exemplo da construção da “literatura de segunda mão”, de Genette, apresento uma poesia de Ana Cristina César. No trecho retirado do livro *Poética*, no capítulo *Correspondência completa* (1979), página 60, a autora escreve o seguinte verso: *Certains en'-regardant ces peintures, croient voir des batailles*⁴. Na minha reescritura, criei em cima do verso a passagem: *Certains en'-regardant ces nuages dans le ciel, croient voir des batailles, oeuvre d'art, mas ce n'est que de la vapeur d'eau*⁵. Um outro exemplo de construção retirado do mesmo poema de Ana C. é a parte em que ela escreve: *Leio para mim as cartas que vou te mandar*. Minha construção em cima desse trecho foi: *Escrevo para mim as cartas que não chegam aos seus correios*. Assim, dialogo com as ideias do teórico da literatura e crio o meu texto em forma de carta-poema, trazendo para a escrita a apropriação de outros texto, citando-o e recriando-o. Como Guy Debord criou a partir do já criado. No capítulo seguinte desse relatório, intitulado, Imagem de arquivo, faço uma análise sobre a obra *Sociedade do Espetáculo* (1973), em que Debord diz: “O mundo já foi filmado. Trata-se, agora, transformá-lo” (APUD, LEANDRO, 2012, p.7).

Há também no texto, fragmentos de passagens de cartas trocadas entre eu e meu namorado, por isso intitulo meu texto de carta-poema. Isso porque, além de ser uma construção poética, ela é de alguma forma, uma criação endereçada a alguém. Ou melhor, a “alguns”: ao meu namorado, mas também, os diversos espectadores que vão reviver suas lembranças amorosas a partir da minha criação fragmentada e hipertextualizada. Uma narração em voz off que busca atingir o maior número de receptores possível, passando assim uma vivência singular para uma criação de alcance universal.

⁴ Trad.port: Alguns, ao olharem para as pinturas, pensam que veem batalhas.

⁵ Trad.port: Alguns, ao olharem para essas nuvens no céu, acham que veem batalhas, obra de arte, mas é apenas vapor d'água.

A partir do momento que tive o texto da voz off produzido, comecei o processo de pesquisa de como seria a sua narração e de quem seria essa voz. Como existe um forte caráter autoral e afetivo no texto e no projeto como um todo, optei por eu mesma dar voz à personagem que narra a história da memória desse amor. O narrador retira da experiência o que ele conta (BENJAMIN, 1994), diz Walter Benjamin. Como estava vivenciando o momento que inspirou a produção da carta-poema e tinha viva a sensação da experiência, foi mais lógico fazer da minha voz a voz do texto. Tendo essa decisão tomada, comecei um trabalho de investigação sobre a construção da voz off.

Walter Benjamin em seu texto *O Narrador*, diz que a arte de narrar está definindo. Isso porque quase nada que acontece está a serviço da narrativa, mas sim a serviço da informação. Para o autor, a arte de narrar hoje é rara, e a difusão da informação age decisivamente pelo declínio da voz off. A informação narrada só tem valor no momento presente, já que ela tem por princípio caráter informativo. Assim, ela perde-se no tempo. Esse é exatamente o oposto do que eu queria trazer para a construção da minha voz off. Além disso, minha narração estava longe de ter um caráter informativo, muito pelo contrário, buscava um caráter poético e subjetivo.

A minha intenção era dar à construção e à interpretação da carta-poema o poder de perdurar com força no tempo, sendo capaz de envolver o espectador. Para essa conservação é preciso que a voz off estabeleça uma relação entre o ouvinte e o narrador que faça com que quem ouve tenha interesse de memorizar o que foi narrado e não abreviar essa narrativa. “A memória é a mais épica de todas as faculdades: Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas” (BENJAMIN, 1994, p.10). Para essa memorização se concretizar, Benjamin diz:

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (BENJAMIN, 1994, p.6)

Assim, para gravar a voz off, busquei reviver as emoções que passei durante a escrita da carta-poema e pensar no porquê a escrevi: a história de amor que estava vivendo. Com o auxílio de Anita Leandro, que dirigiu a gravação do áudio da carta-poema, busquei um tom de

confissão para minha narração. Não tinha muita experiência anterior, tirando além do vídeo-poema *Você com a sua Super 8 na mão*, que fizera no semestre anterior. Por isso, tive que praticar a pronúncia de cada palavra, principalmente as de língua estrangeira. Além, claro, de ensaiar e me deixar levar pela direção Anita Leandro que me fez chegar até à construção de uma narração que atingisse um tom ideal.

Para que a voz off fosse construída, tive que regravar quatro vezes a minha narração. As palavras ganhavam densidade, contudo, as passagens em francês não atingiam a mesma profundidade narrativa. Não conseguia me apropriar muito bem das palavras e dar para elas uma interpretação que as colocasse em pé de igualdade com o restante da narração em português e em inglês. Isso porque não tenho fluência em francês. O custo disso foi a repetição, os muitos ensaios e a ajuda da professora Anita, que me dirigiu. Anita tem fluência na língua o que facilitou minha tentativa de construir uma pronúncia perfeita. Depois de muito tentar, cheguei a um ponto que considerei justo para a narração.

No campo do cinema, encontrei inspiração para a voz off no filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, realizado no ano de 2009. Trata-se de um filme-poema todo narrado em voz off, que leva o espectador no banco de carona do personagem principal, o geólogo José Renato, um homem completamente apaixonado que viaja pelo sertão nordestino sem conseguir esquecer a decepção amorosa que deixara em sua cidade de origem. O filme é uma bonita colagem de imagem conduzida pela narração envolvente de Irandhir Santos. É exatamente essa construção estética que busco para meu vídeo poema: a narração como algo capaz de conduzir o espectador e de levar até às imagens que, na montagem, vieram depois, como explicarei mais tarde.

Durante o filme de Aïnouz e Gomes, o personagem principal recompõe, revive esse amor, como se estivesse escrevendo um diário de viagem direcionado à mulher amada. Ao construir a voz off, ele parte como eu, de uma história de amor particular, narrada em primeira pessoa, porém consegue atingir o espectador. Os receptores da narração de Irandhir Santos veem-se tomados pela memorização e associam a história de amor do personagem as suas respectivas histórias de amor. Ou seja, uma narração que partiu do particular e conseguiu alcançar espectador qualquer. É essa memorização e esse alcance geral de uma voz que fala que tive a intenção de atingir na narração da voz off do meu texto.

3. IMAGENS DE ARQUIVO

Mas o que é um arquivo? Um testemunho? Uma memória? Um ato de imaginação? Arquivo é um conjunto de documentos manuscritos, gráficos, fotográficos, filmicos que é, de modo geral, destinado a permanecer guardado e preservado. (...) trata-se de uma imagem indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada na montagem (...) Ao evidenciarem marcas do tempo, as imagens de arquivo convidam a memória a articular e a reconfigurar a noção de presente. (LINS, 2010, p.5)

A preservação do passado e a rememoração de uma época, o arquivo tem o poder de recontar a história de um tempo. O primeiro filme que se utiliza de imagens de arquivo foi criado já em 1927, pela cineasta russa Esther Shub, chamado *A queda da dinastia Romanov*. O filme que reconta a história da família Romanov, foi montado a partir de imagens de jornais e arquivos da família. Algumas obras célebres do cinema de arquivo que influenciaram meu trabalho são: *História(s) do Cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), *Elegia a Alexandre* (1993), de Chris Marker, uma homenagem em forma de vídeo-carta prestada por Marker ao cineasta Alexander Medvedkin; além de importantes obras do mesmo cineasta, como, *Sans Soleil* (1983) e *Level Five* (1997). Então, com tantas grandes referências, pode-se dizer que a utilização de imagens de arquivo não é um recurso contemporâneo. Há tempos os cineastas vêm se utilizando delas para criar suas obras cinematográficas.

Em um primeiro momento, minha ideia de construção audiovisual da poesia trazida na no texto narrado pela voz off, partiria de banco de imagens da internet, como o YouTube. Cheguei a montar um primeiro corte com o resultado da pesquisa dessas imagens, contudo, percebi, com o auxílio da minha orientadora, Anita Leandro, que elas tiravam a força do meu texto. As imagens, em vez de rememorarem histórias de amor, ilustravam a narração da voz off e não acrescentavam nada à minha tentativa de construir uma memória.

Depois de repensar o problema com minha orientadora, retomei as imagens de arquivo de família, os rolos de Super 8, que deram origem ao meu primeiro vídeo-poema. Com elas eu buscava construir um espaço em que minha história afetiva pudesse se enraizar. Elas teriam a profundidade suficiente para trazer outra referência de temporalidade ao texto, ao mesmo tempo em que dariam a ele um espaço de reverberação. Então, comecei o mesmo processo do meu primeiro vídeo-poema: decupei o material, fazendo uma arqueologia de cada

plano, e, a partir daí pude fazer o deslocamento, o desvio, dos arquivos documentais de família para o terreno da ficção. Desviar uma imagem é:

Em francês, como em português, “desviar” (détourner) é tirar uma coisa de um lugar e colocá-la em outro. É também atribuir a uma coisa um movimento circular contrário àquele que lhe foi inicialmente atribuído.(LEANDRO, 2012, p.5)

Para explicar o desvio, Anita Leandro cita a montagem de Guy Debord como “um apagamento sistemático dos discursos pré-estabelecidos que as imagens armazenam” (LEANDRO, 2012,p.3). Desviar é, resumidamente, retirar de seu contexto original um arquivo - visual, sonoro, literário, verbal etc.- e inseri-lo em um novo cenário, alterando seu sentido. “O desvio permite, assim, a atualização das imagens, seu retorno ao presente. Essa possibilidade de ver de novo e, sobretudo, de ver de outra forma, restituirá, ao espectador, uma experiência do tempo e do espaço” (LEANDRO, 2012, p.7).

Debord substituiu a filmagem pelo desvio. Criou seus filmes através do “desvio de função e de sentido de imagens já existentes” (LEANDRO, 2012, p.2). Em *A Sociedade do Espetáculo* (1973), filme que retoma fragmentos do texto do livro homônimo⁶, o cineasta desloca imagens de arquivo – notícias, trechos de filmes, anúncios publicitários -, distante umas das outras no tempo, e cria um filme que questiona o presente da sociedade em que vive. *A Sociedade do Espetáculo* tem no ato de desviar um projeto político: “o desvio é uma intervenção no presente, concebida para incomodar a ordem existente” (LEANDRO, 2012, p.7).

Guy Debord utilizou o desvio como uma forma de luta contra a mercantilização e desvalorização das imagens dentro de um contexto de crítica ao capitalismo ocidental, ao socialismo soviético, à sociedade de consumo, à cultura de imagens e à invasão da economia em todas as esferas da sociedade. “O mundo já foi filmado. Trata-se, agora, transformá-lo” diz Debord (APUD,LEANDRO, 2012, p.7). A frase, desvio de uma frase do Capital de Karl Marx (“O mundo já foi criado, trata-se agora de transformá-lo”), aparece em uma cartela no início de *A Sociedade do Espetáculo*, e sistematiza não só o projeto político de Debord para o

⁶ *A Sociedade do Espetáculo* (1967)

cinema, mas também o de outros cineastas que viram na apropriação de imagens uma maneira de julgar o passado, intervir e problematizar a história do presente.

A construção fílmica de Debord em *A Sociedade do Espetáculo* e de seu contemporâneo, Eduardo Coutinho, em *Um dia na vida* (Brasil, 2008) – que também desviou imagens de arquivo para questionar o presente –, permite a discussão de questões da atualidade através do deslocamento de imagens de arquivos. O desvio, nesses filmes, mantém viva a existência da memória do passado, não deixando que elas sejam esquecidas.

Em *Um dia na vida*, penúltimo filme de Coutinho, o cineasta reuniu imagens que têm por essência um cunho fugaz. Selecionou diversos trechos de programas de canais abertos da televisão brasileira e montou um longa metragem, desviando esses arquivos e os colocando dentro de um novo contexto. *Um dia na vida* é uma colcha de retalhos que reúne desde propaganda de cerveja a telenovelas mexicanas e telejornais. “O filme tira a televisão de seus espaços habituais de difusão e da tela pequena, lugares da atenção dispersa, trazendo-a para a sala escura de cinema, lugar da atenção supostamente concentrada” (LEANDRO, Anita, p. 10). O deslocamento desses arquivos deu origem a um filme que apresenta um mosaico da realidade brasileira. Há, novamente, uma função política no desvio das imagens desse filme.

Um dia na vida cristaliza as imagens liquefeitas da televisão, na medida em que sua montagem cria a possibilidade de projeção para algo até então destinado a desaparecer na difusão. E ao fazer isso, o filme desnaturaliza essa televisão que tornou-se um fim em si mesma e que se reproduz de maneira tautológica em cada uma de suas imagens, ao ponto de confundir-se com a imagem de um país inteiro. (LEANDRO, 2012, p.10)

O arquivo possui, assim, o poder de restaurar um padrão. Coutinho conseguiu com que as imagens que, de certa forma, traziam a história do país, registrada através de imagens jornalísticas, de programas televisivos, fossem colocadas em destaque, repensadas e não esquecidas. *Um dia na vida* transforma uma imagem efêmera em um conteúdo político, com um cunho questionador. Então, os arquivos conseguem trazer à tona a realidade, tendo o papel de rememorar o presente. Essa capacidade dá ao arquivo um poder político de transformação. Pode-se contar qualquer história e reconstruir toda e qualquer memória a partir da utilização das imagens de arquivo.

Evoco novamente, *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, para exemplificar uma criação que transforma imagens documentais, agora, em uma narrativa ficcional e poética.

Karim Aïnouz e Marcelo Gomes partem de um material bruto de essência meramente documental, filmado ao longo de dez anos no sertão do Nordeste e desenvolvem uma delicada narrativa fílmica. Os arquivos foram feitos enquanto os dois capturavam imagens para a realização de outros dois projetos de filmes. Aïnouz e Gomes criaram, a partir do desvio desse material registrado ao longo de 1999 a 2009, uma trama ficcional conduzida pela narração da voz off do ator Irandhir Santos. Com o deslocamento e a recontextualização feita a partir da memória do personagem principal, José Renato, as imagens passam a não revelar mais seu cunho original, documental, e se tornam uma outra verdade. Através do desvio, Aïnouz e Gomes constroem uma nova memória para aqueles arquivos. O passado documental é totalmente subtraído, e é esse esquecimento a condição base para a criação de uma nova memória.

Outra grande referência importante para essa pesquisa é o cineasta francês Chris Marker. Criador de relevantes obras de montagem, já citadas no início do capítulo, como *Sans Soleil* e *Elegia a Alexandre*, Marker compila, num registro poético e ensaístico, imagens de diferentes origens. Os dois longa-metragens citados são conduzidos por uma voz off que narra cartas escritas pelo próprio realizador. Marker rememora um tempo passado através de uma montagem que parte da narração para chegar às imagens.

A criação epistolar de Marker, que dá origem a suas grandes obras, também me inspira para a criação do meu texto, carta-poema, que conduz o filme numa narração em off. A qualidade e a inteligência das cartas escritas pelo cineasta, que no caso de *Sans Soleil* vinham assinadas por um personagem de ficção, Sandor Krasna, somadas à forma com que a narração é incorporada ao filme, faz com que se possa atribuir novos significados às imagens. Nos filmes de Marker, a montagem passa primeiro pelos ouvidos para chegar até o olho.

A evocação do passado, a recordação e a passagem de tempo, Chris Marker sempre constrói uma memória em seus filmes, criados, basicamente, através de imagens de arquivo. Marker rememora histórias, como fez em *Elegia a Alexandre*, em que ele conta a vida do cineasta Alexandre Medvedkine sob o regime comunista na União Soviética. Medvedkine era uma grande referência para Marker, por isso o cineasta francês criou um filme em sua homenagem. Em *Elegia a Alexandre*, Marker retoma as imagens dos cine-trens que percorreram a União Soviética e as inscreve num novo contexto mundial. O cineasta francês se serve dos arquivos para pensar a sociedade e sua memória. Faz da rememoração

proporcionada pela imagem de arquivo a possibilidade de representação e a recriação de um mundo desaparecido.

A partir do estudo dos filmes desses grandes cineastas que conseguiram extrair da imagem de arquivo uma potência de memória, decidi retomar três rolos de Super 8 filmados por meu avô, trazendo esse material para uma nova narrativa. Como já havia criado um filme piloto a partir desses arquivos, foi inicialmente difícil ver nessas imagens uma identidade com o meu texto, carta-poema. Depois do estudo das obras de Guy Debord, Eduardo Coutinho, Chris Marker, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes descobri uma possibilidade infinita de criar e recriar algo novo a partir de imagens de arquivo. E, busquei, através de um deslocamento temporal dessas imagens, recriar a memória do meu material bruto.

Então, me desloquei duplamente para enxergar as imagens escolhidas como representantes audiovisuais do meu filme. Primeiramente, afastando-me do cunho familiar das imagens e depois da carga afetiva que lhes atribui durante a criação do meu primeiro video-poema, *Você com a sua Super 8 na mão*. Consequentemente, trouxe ao mesmo material bruto duas memórias novas, duas reconstruções do presente para um mesmo arquivo de família que já possuía uma história, uma memória. É surpreendente para mim, como os três rolos de Super 8, que encontrei, por acaso, em uma caixa de sapatos no fundo do guarda-roupas do meu avô, puderam dar origem a dois filmes ficcionais criados por mim, e ainda mais, serem o resultado do meu projeto final de conclusão de curso.

Os arquivos que tenho como material bruto contêm imagens pessoais da minha família durante a década de 70. Analisando-as, arqueologicamente, consegui achar uma personagem principal, minha tia, mulher do irmão da minha mãe, Dina Flores. Perguntei para o meu avô o porquê de ela estar ligeiramente em destaque no filme. Sua explicação foi que meu tio, marido de Dina Flores, era a pessoa que mais filmava com a Super 8. Por isso, Dina ganhou grande evidência entre as imagens filmadas.

Dina encara a câmera, brinca com ela e é filmada em *close up*. Durante o processo de compreensão dessas imagens, para o começo de criação da montagem, foi difícil chegar à memória original que elas carregavam. Minha tia Dina faleceu antes de eu nascer, assim, não tive nenhuma relação afetiva direta com a minha personagem principal. Ainda quando buscava inspiração para o meu primeiro filme, *Você com a sua Super 8 na mão*, em que

utilizei essas mesmas imagens de arquivo, tentei questionar meu tio sobre sua mulher, Dina, mas ele resistiu e não quis falar sobre o assunto.

De certa forma, o fato de estar distante emocionalmente da minha personagem principal me ajudou a deixá-la mais próxima da memória ficcional criada por mim. Por outro lado, sabia da história de sua morte e dos laços que ela tinha com o meu tio e com minha família como um todo. Então, desloquei um personagem que pertence à memória da minha família e o representei sob o ponto de vista da minha criação. Tive, com isso, a responsabilidade de lidar com a história e a carga afetiva que a imagem da minha tia trazia à memória da minha família.

A partir da minha pesquisa sobre a utilização da imagem de arquivo no cinema, identifiquei o poder que o arquivo tem no mundo. Seu papel de restaurar um tempo e contar uma história faz dele uma arma política e um fértil material artístico para a produção audiovisual. O arquivo rememora e eterniza o mundo. Quero utilizar o poder que as imagens de arquivo têm para dar profundidade e temporalidade ao meu filme, e conseguir, a partir delas, rememorar uma história de amor que não é só minha. É também do meu avô e dos meus tios, e de todo o espectador que com essas imagens se identificar.

4. MONTAGEM

Para Godard, os primeiros passos de um cineasta é ser um montador (GODARD, 1956). O realizador diz que a montagem é um batimento do coração, é o que dá o ritmo ao filme. Não há filme sem montagem. Já Giorgio Agamben se refere ao cinema de Debord para definir duas “potências da montagem”: a repetição e a paragem (AGAMBEN, 1998). Assim, já não há mais necessidade de filmar, basta repetir e parar, desviar imagens. Minha montagem, feita a partir de imagens de arquivo, traz consigo todas essas definições.

A narração da voz off e respiração do texto conduziram o ritmo da minha montagem. Durante o processo de criação fílmica, fui percebendo que a cadência desses “batimentos cardíacos” de que fala Godard, teria que seguir o peso subjetivo imposto pelo meu texto. Para isso, o ritmo de levada da montagem do filme foi dilatado para permitir que o espectador mergulhasse na profundidade textual, envolvendo-se, psicologicamente e afetivamente, com a dramaticidade em que ambiente meu filme.

Para isso, utilizei de um recurso técnico, o *slow motion*. Com ele, consegui fixar cada fotograma, revelar cada detalhe do arquivo. Esculpi *frame a frame*, a cena foi trabalhada, em profundidade num método arqueológico⁷, que me permitiu escavar os detalhes e conferir ao filme o peso necessário. Destrinchei cada olhar para câmera, dramatizando-o e dilatando-o no tempo de sua existência no espaço da narrativa audiovisual do filme. Aumentei desse modo, também, a percepção e a fixação das imagens ampliadas em duração, no imaginário do espectador.

O *slow motion* me permitiu criar uma temporalidade diferente a narrativa, e consequentemente, uma nova interpretação para as imagens de arquivo. A dilatação do tempo produzida pela desaceleração do movimento provocou uma sensação de suspense para o espectador do filme, que é obrigado a observar o plano ralentado e aguardar a próxima ação narrativa. Esse sentimento combinado com a proposta da narração da voz off, em que busco a confissão, criam a ambientação do filme.

⁷ Referência à *Arqueologia do Saber*, de Michel Foucault, que será explicada mais adiante.

O processo de dilatação do tempo das imagens, apesar de pensado anteriormente às questões técnicas de desenvolvimento da montagem, me ajudou a aproveitar de melhor maneira as imagens amadoras trazidas nos três rolos de Super 8. O material bruto que eu possuía continha planos extremamente curtos e instáveis. Apesar de, essencialmente, serem belas imagens, como tinham um cunho familiar, as imagens de arquivo possuíam um caráter amador e de difícil montagem. Dilatá-las, através do *slow motion*, facilitou a utilização de cada plano.

Como disse anteriormente, quando analisei as imagens logo após telecinadas, não consegui enxergar saída para uma possível construção fílmica. Contudo, consegui tecer uma colcha de retalhos. Foi um processo lento, que demandou ver e rever várias vezes as imagens e tentar, a partir do texto, achar um sentido, uma relação entre os planos que levasse à construção de uma narrativa. Martin diz que é necessário não somente olhar, mas examinar, ver, conceber, apreender, compreender as imagens para montar (MARTIN, 1990).

O processo da montagem precisa ser refinado. As imagens por si só oferecem interpretações simples e óbvias, se vistas de forma superficial. “As imagens nunca nos mostram tudo; melhor, sabem mostrar a ausência no todo que constantemente nos propõem. Todo ato de imagem é arrancado da impossível descrição de uma realidade” (LINS, 2010, p.8). À primeira vista, os planos do material bruto não se encaixavam dentro da narrativa do meu texto, carta-poema. Não me diziam nada muito além do que sua verdade como arquivos pessoais da minha família.

As imagens não nos dizem nada, nos mentem ou são obscuras como hieróglifos enquanto alguém não se dê o trabalho de lê-las, quer dizer, de analisá-las, descompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las fora dos clichês linguísticos que suscitam os clichês visuais. (LINS, 2010, p.8).

Foi preciso, então, distanciar-me do real das imagens e realizar uma arqueologia daquele material. Com isso, eu descobri, com a ajuda da minha orientadora, Anita Leandro, uma possível colagem, nova e única, de planos que resultou na montagem do filme, na construção de uma nova narrativa afastada, emocionalmente e imageticamente, do material bruto.

No processo de montagem do filme recorro à repetição. O estalar da falha da imagem amarelada, seguido do piscar da figura de uma janela, essa sequência de planos reaparecem várias vezes durante a montagem. Essa escolha lança uma luz sobre falha da memória, sobre a

lembração que não é mais visivelmente presente no imaginário, quando a história de amor é recordada.

A força e a graça da repetição, a novidade que traz, é o retorno em possibilidade daquilo que foi. A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna-o de novo possível. Repetir uma coisa é torná-la de novo possível. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. Dado que a memória também não pode devolver-nos o passado tal como ele foi. Seria o inferno. A memória restitui ao passado a sua possibilidade. (AGAMBEN, 1995, p.2)

Outro elemento que empreguei na minha montagem foi a pausa, a interrupção, chamada por Agamben de paragem. Tecnicamente em montagem, pode-se falar em *blacks* – telas pretas que interrompem o fluxo das imagens - ou em congelamento de *frame* - instantes alongados de uma imagem. A paragem não é apenas uma pausa temporal, mas sim uma forte potência para trabalhar a imagem. Paragem é:

[...] uma hesitação prolongada entre a imagem e o sentido. Não se trata de uma paragem no sentido de uma pausa, cronológica, mas antes de uma potência de paragem que trabalha a própria imagem, que a subtrai do poder narrativo para a expor enquanto tal. (AGAMBEN, 1995, p.5).

A minha costura audiovisual empregada na criação do filme pode ser comparada com a colagem poética do meu texto. A base da criação de *Correspondência* - a montagem e o texto, carta-poema -, parte de uma ideia de construção fragmentada da narrativa, de escrever e apagar, criar e “des-criar” para chegar à edição final do filme.

Deleuze disse um dia, acerca do cinema, que cada ato de criação é sempre um ato de resistência [O Ato de Criação por Gilles Deleuze]. Mas o que significa resistir? É antes de mais nada ter a força de des-criar o que existe, des-criar o real, ser mais forte que o fato que aí está. Todo ato de criação é também um ato de pensamento, e um ato de pensamento é um ato criativo, pois o pensamento define-se antes de tudo pela sua capacidade de des-criar o real. (AGAMBEN, 1995, p.4).

Seguindo o ato de “des-criar”, de Gilles Deleuze, posso caracterizar, tanto a minha montagem, quanto a criação do meu texto, já que um acompanha o outro, como um processo de apagamento do real para a construção, através de um ato criativo, de uma nova narrativa. Desmontei o real, a carga afetiva e familiar que continham as imagens de arquivo, decupando-as, cortando-as e mesclando-as até chegar a uma escolha de planos que resultou no meu filme.

O que deixei de utilizar dentro do material bruto também compõe minha criação e faz com que o meu filme exista.

A nova narrativa que construí a partir da montagem, e da condução do texto narrado em voz off, é repleta de fragmentações temporais, de lembranças, em temporalidades, diferentes de memórias de amor, como já disse anteriormente. Elas se sobrepõem e se entrelaçam descontinuamente, trançando uma narrativa não linear. Partindo dessa ideia, relaciono minha criação fílmica com o pensamento do filósofo contemporâneo Michel Foucault. Em seu livro *A Arqueologia do saber*, Foucault fala sobre a construção de uma nova narrativa histórica, não linear, mas sim composta por uma fragmentação de uma história descontínua, que, sobreposta e “desordenadamente” organizados, formam o discurso histórico.

Ou seja, é a partir da arqueologia, da escavação de todos os vestígios históricos, que o homem pôde descobrir como se constitui sua própria existência. As novas narrativas históricas deixaram de ser diretas e passaram a ser descontínuas, formadas por diversas camadas, que se desdobram e se sobrepõem em diferentes estratos de história. É uma construção em que se leva em conta tudo aquilo que as pessoas disseram e dizem sobre um acontecimento. Assim, considerando o homem um ser discursivo, criador da sua própria linguagem, tudo o que foi inserido na realidade discursiva forma as diversas e fragmentadas camadas que constituem o discurso histórico.

A nova ideia de construção da narrativa histórica, segundo Foucault, busca outras maneiras de contar a história. A descontinuidade e a fragmentação dos discursos sobrepostos criam um entrelaçamento irregular formando uma rede de narrativas que criam a história. As camadas de tempo discursivo que inseri no meu filme religam diferentes camadas de tempo, fazendo com que os sentimentos expressos no texto narrado pela voz off circulem de uma temporalidade histórica à outra, entre o presente da fala e o passado das imagens.

A montagem do filme trata de resgatar fragmentos de memórias, como as camadas de histórias descontínuas de Foucault. Dentro da memorização do passado, há falhas nas lembranças, representadas pelos *blacks* e pelas explosões amareladas da própria falha do arquivo de Super 8, em que a lembrança apagou-se como um flash, num desfazer do filme envelhecido. Essas lacunas de lembrança, quando são alongadas, atribuem um sentido de

esquecimento, de apagamento ao filme. Há assim na construção, a montagem de camadas em que o tempo foi restituído sem ser rememorado.

Existe também, na rememorização, camadas de tempo que são escavadas e relembradas em imagens sem falhas, integrando a rede descontínua da narrativa, ao longo do filme. A condução da voz off, juntamente com a montagem traz à tona diferentes camadas desses tempos. No passado das imagens, o personagem principal relembra momentos passados, em que seu amor ainda estava ao seu lado. No filme, isso acontece quando a imagem aparece acompanhada do som direto e o casal, que representa os personagens da memória desse amor, conversa. Nesse momento o passado evoca um passado anterior. Juntos e ligados descontinuamente pela montagem, esses fragmentos de lembrança formam uma narrativa não linear da memória desse amor.

Meu processo de montagem foi lento. Não foi fácil achar um tempo ideal para a condução da narrativa da minha voz off. Inicialmente, o tempo da montagem estava ritmado tecnicamente pela edição sequencial de planos. Porém, depois de muito trabalhar a montagem e com o direcionamento da minha orientadora, dei-me conta de que precisava construir um ritmo que permitisse a recepção e absorção do tempo subjetivo de cada fala narrada por mim. Precisei criar maiores intervalos do que tinha suposto anteriormente.

Para Vertov, intervalo é a passagem de um movimento para o outro, o que constitui o filme e nunca o próprio movimento em si (VERTOV, 2008). Ou seja, o intervalo cria o filme, é o filme. Com o auxílio de *blacks* prolongados e do ritmo da minha banda sonora, não busquei mais um tempo matemático da montagem, mas uma curva de emoção que se desenhasse entre o som - narração em voz off - e a imagem. O intervalo cria e conta a história do distante, traçando a significação e a subjetividade da minha narrativa fílmica.

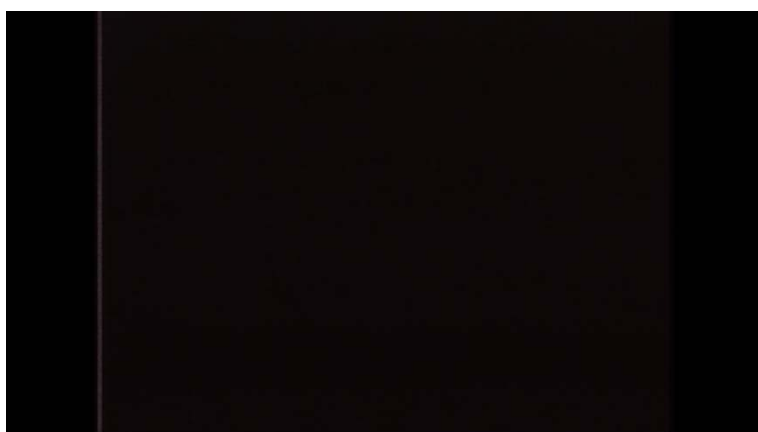
O passado das imagens e o presente, agora já passado, do texto, entrelaçaram-se criando uma nova narrativa fragmentada que rememora histórias de amor. Com o peso das palavras de Vertov e fazendo referência à Foucault, digo que a minha montagem parte do intervalo e das camadas fragmentadas de um tempo, trazidos à tona através da recordação de um passado, para contar memórias de histórias de amor.

4.1 ROTEIRO DE MONTAGEM:

Para se compreender melhor meu processo de realização fílmica, apresento, abaixo, meu roteiro de montagem:



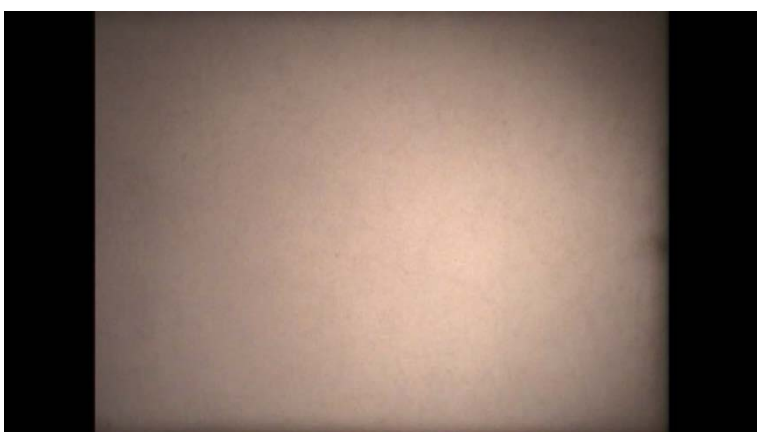
Correspondência



7 de outubro



Estou na beira do trampolim. No limite tênue do presente, com um futuro límpido e brilhante à minha espera.



Aviões não param de cair perto do Oceano Índico.



Acho que por causa do choque entre um tufão e um furacão no centro do mar Vermelho.



Abriu-se uma cratera luminosa, o
Sol aproximou-se da Terra.
Você partiu para longe.



(Lembrança com áudio direto)



10 de fevereiro



Penso talvez que o amor tenha a
ver com a geografia, os
continentes, os relevos,



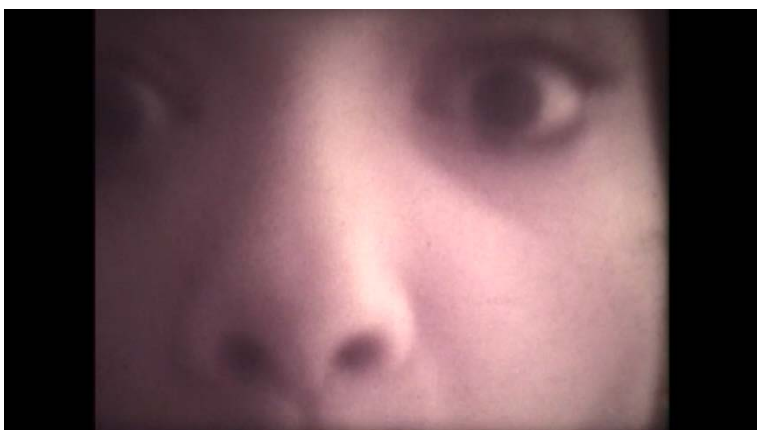
as ondulações do planeta que nos
colocam em longitudes diferentes.



I kown, Il faut patir pour revenir



O que eu faço com os outros 180 mil beijos que eu ainda não te dei?



Besote, cariño!



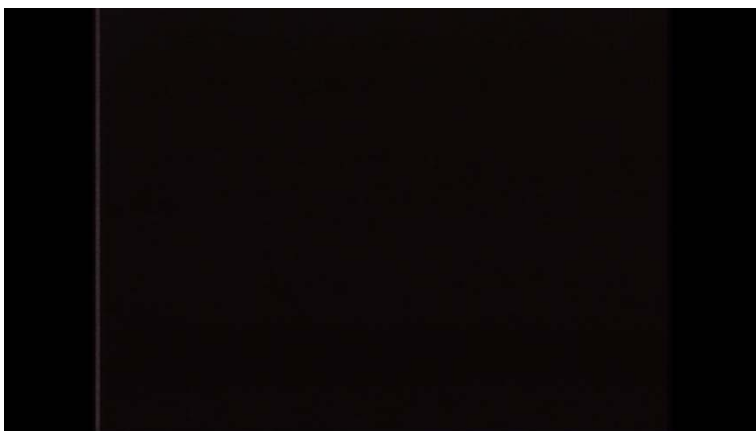
Cientistas, ao analisarem o universo, já teorizaram sobre a existência de diferentes realidades coexistentes.



Queria voltar pra'quela do outono
laranja. Pra'quele dia em que o
vento ventava uma ventania. Você
segurava a minha mão enquanto a
gente atravessava a cidade à beira
do rio



(Lembrança com áudio direto)



10 de setembro



Dear me,
I miss him didn't know whether to
admit that or not?!



Admito:
Sinto a mesma dor de Ana C.



Deitada na minha cama eu consigo
enxergar o céu enquadrado
Fico olhando para o azul e branco
Nada vejo



Certains en'-regardant ces nuages
dans le ciel, croient voir des
batailles, ouvre d'art
mais ce n'est que de la vapeur d'eau



A nuvem fica lá, refém do vento
Eu fico aqui refém do tempo



Desisto momentaneamente de
qualquer decisão abrupta
A única coisa que me interessa é a
lenta e verdadeira cumplicidade da
correspondência



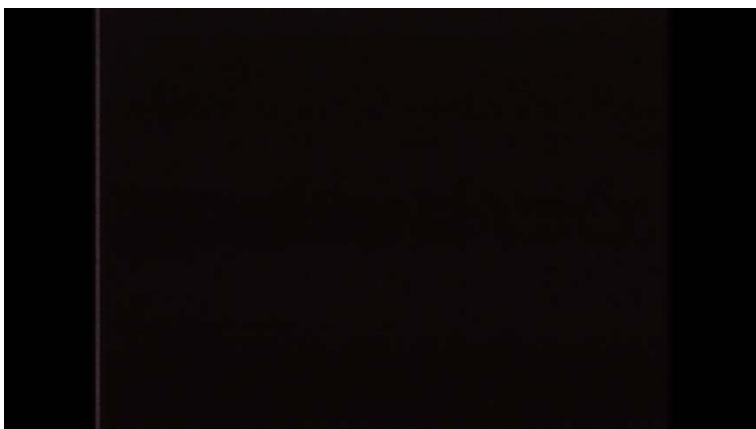
Escrevo para mim as cartas que não
chegam aos seus correios



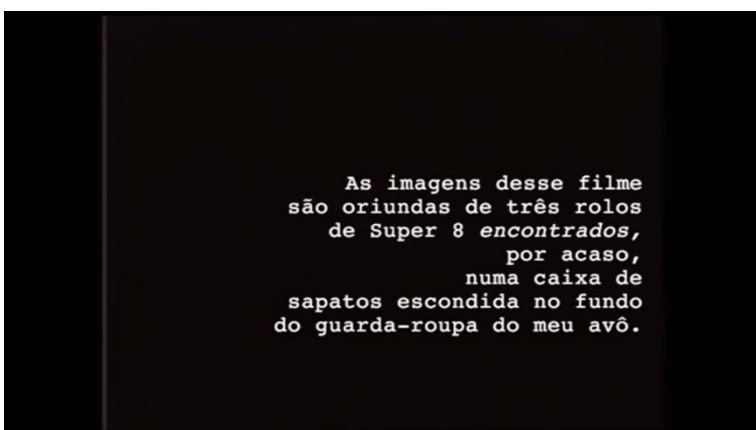
A verdade é que eu tenho medo da
gente se perder no espaço entre eu
e você.



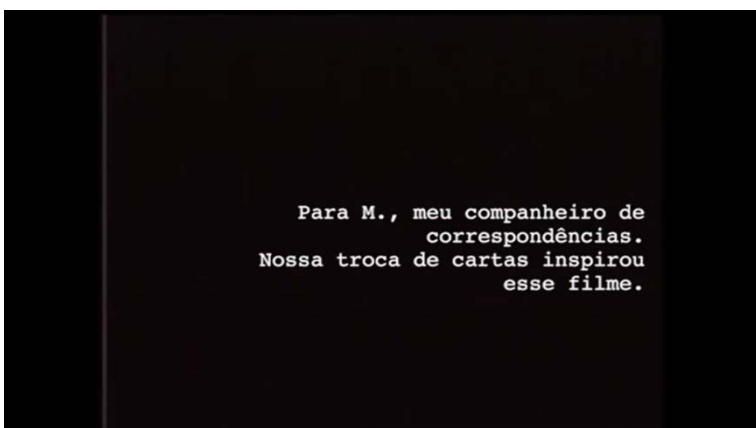
No tempo.



(igual ao carteiro, que perdeu a foto
que eu lhe enviei no mês passado)

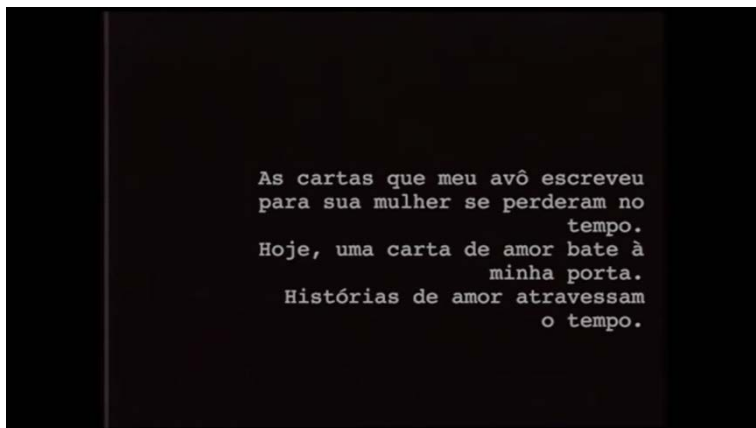


As imagens deste filme são
oriundas de três rolos de Super 8
encontrados, por acaso, numa
caixa de sapatos escondida no
fundo do guarda-roupas do meu
avô.

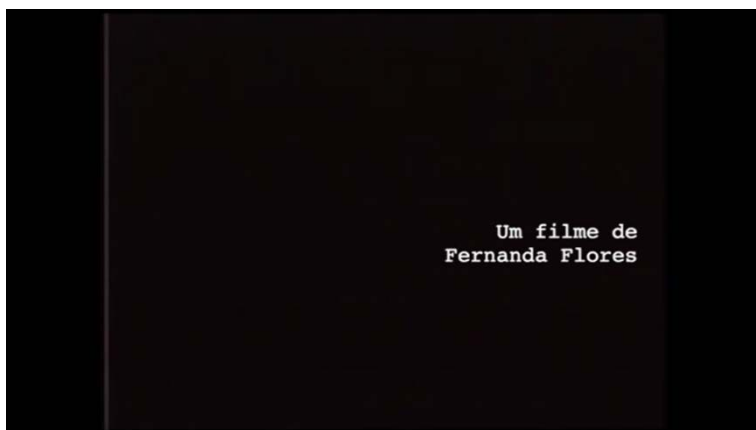


Para M., meu companheiro de
correspondências.

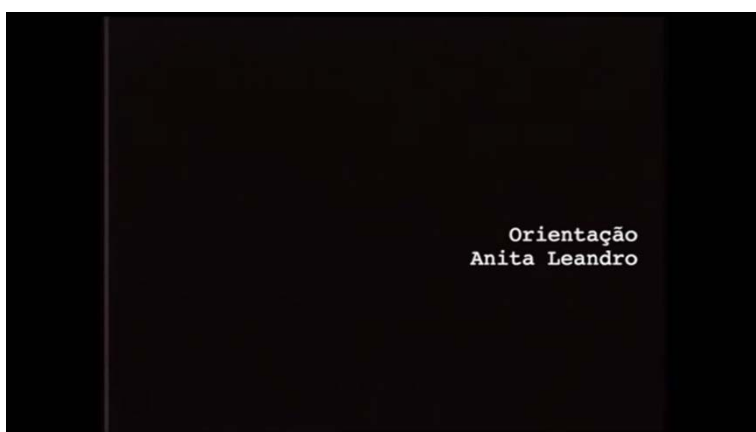
Nossa troca de cartas inspirou esse
filme.



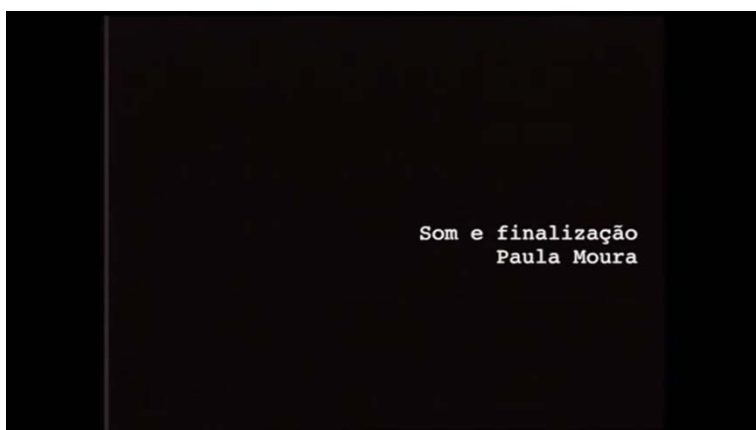
As cartas que o meu avô escreveu para a sua mulher se perderam no tempo.
Hoje, uma carta bate à minha porta.
Histórias de amor atravessam o tempo.



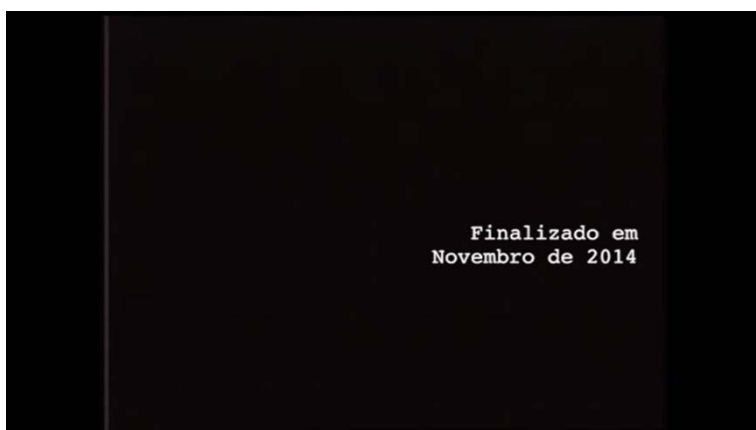
Um filme de Fernanda Flores



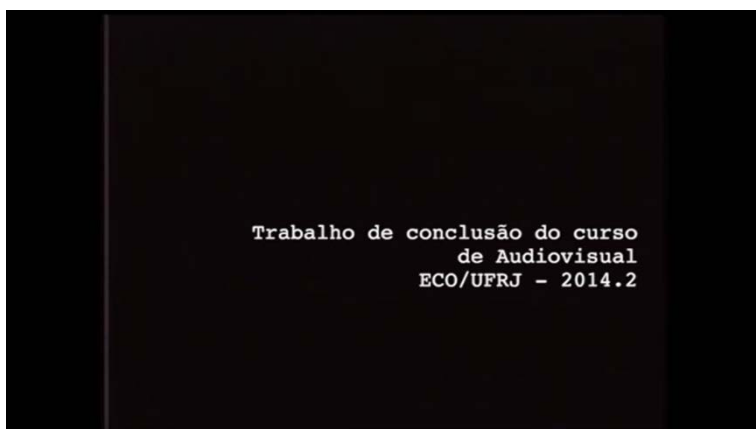
Orientação
Anita Leandro



Som e finalização
Paula Moura



Finalizado em Novembro de 2014



Trabalho de conclusão do curso de
Audiovisual ECO/UFRJ – 2014.2

5. REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O cinema de Guy Debord. In: **Image et mémoire**. Hoëbeke, 1998, p.65-76 (trad.port). Disponível em: https://attachment.fbsbx.com/file_download.php?id=311855068963081&eid=ASsjtk8nKm9lqjEGOhZqSfQYPZLWP1lrqblRq1WYiiC3G6cnxKY6quUvvp6DKoAbVIA&inline=1&ext=1415280581&hash=ASsfH6PWMMpSW-ey>. Acesso em: 06/11/14

BADIOU, Alain. **Elogio ao Amor**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003

BASTOS, Maria Teresa. **Por parte de mãe, reflexões (auto) biográficas**, 2003. Dissertação de mestrado em Letras/Estudos de Literatura, Departamento de Letras, Puc- Rio.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BAZIN, André. Evolução da linguagem cinematográfica. In: **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**/ Ana Cristina César – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2013

FISHER, Helen. **TED Why we Love, why we cheat**. Disponível: Fevereiro de 2006 <http://www.ted.com/talks/helen_fisher_tells_us_why_we_love_cheat>. Acesso: 06/11/2014

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves, 7ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: La littérature au second degré**. Paris: Ed. du Seuil, 1982. (Points Essais) Extratos – cap. 1-2

GODARD, Jean-Luc. **Montage, mon beau souci**. In: *Godard par Godard*. Tome 1. Paris: Cahiers du cinema nº 65, dezembro de 1956. Tradução de Tiago Donato e Anita Leandro para a disciplina Edição de imagem e som, ECO/UFRJ, 2014. Disponível em: <https://attachment.fbsbx.com/file_download.php?id=296037050549486&eid=AStUtv_HMVzcy1NTtVfzCnKVcF7N4frCBbkQkCyP1i5jnEtmQXQdEG2v0itxh4uAY&inline=1&ext=1414340131&hash=ASuTcFscLwGPNuxz> Acesso em: 06/11/2014

LEANDRO, Anita. Desvios de imagens. *E-Compós*, v. 5, n. 1, 2012

LINS, Consuelo; CURSINO, Adriana. O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. *Revista Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 9, n. 17, jan./jun. 2010. Disponível em <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/462/384>>. Acesso em: 06/11/2014

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. "A montagem", cap. 8, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990

VERTOV, Dziga. "Nós. Variação do manifesto"; "Resolução do conselho dos três"; "Nascimento do cine-olho". In: Ismail Xavier, org. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

5.1.FILMOGRAFIA

A QUEDA DA DINASTIA ROMANOV: dirigido por Esther Shub, 1927

A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO, dirigido por Guy Debord, 1973

BRILHO ETERNO DE UMA MENTE SEM LEMBRANÇAS, dirigido por Michel Gondry, 2004

ELA, dirigido por Spike Jonze, 2014

ELEGIA A ALEXANDRE, dirigido por Agnès Varda e Chris Marker, 1993

HISTÓRIA(S) DO CINEMA, dirigido por Jean-Luc Godard, 1998

LEVEL FIVE, dirigido por Chris Marker, 1997

SANS SOLEIL, dirigido por Chris Marker, 1983

UM DIA NA VIDA, dirigido por Eduardo Coutinho, 2008

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO, dirigido por Marcelo Gomes e Karīn Ainouz, 2009

6.ANEXOS

No capítulo “Anexos”, inscrevo os poemas que me influenciaram durante o processo de criação do meu texto que deu origem a voz off:

Raw with love

little dark girl with

kind eyes

when it comes time to

use the knife

I won't flinch and

I won't blame

you,

as I drive along the shore alone

as the palms wave,

the ugly heavy palms,

as the living does not arrive

as the dead do not leave,

I won't blame you,

instead

I will remember the kisses

our lips raw with love

and how you gave me

everything you had

and how I

offered you what was left of

me,

and I will remember your small room
the feel of you
the light in the window
your records
your books
our morning coffee
our noons our nights
our bodies spilled together
sleeping
the tiny flowing currents
immediate and forever
your leg my leg
your arm my arm
your smile and the warmth
of you
who made me laugh
again.
little dark girl with kind eyes
you have no
knife. the knife is
mine and I won't use it
yet.

Bukowski

Todas as cartas de amor são ridículas

Todas as cartas de amor são

Ridículas

Não seriam cartas de amor se não fossem

Ridículas.

Também escrevi em meu tempo cartas de amor,

Como as outras

Ridículas.

As cartas de amor, se há amor

Tem de ser

Ridículas

Mas, afinal,

Só as criaturas que nunca escreveram

Cartas de amor

É que são

Ridículas.

Quem me dera no tempo em que escrevia

Sem dar por isso

Cartas de amor Ridículas.

A verdade é que hoje

As minhas memórias

Dessas cartas de amor

É que são ridículas

(Todas as palavras esdrúxulas,

Como os sentimentos esdrúxulos,
São naturalmente,
Ridículas).

Fernando Pessoa

Luva de Película

Chega de saudade, segredo, impromptu, chega de presente deslizando, chega de passado passando em vídeo-tape impossivelmente veloz, repeat, repeat. Toma esse beijo só para você e não me esquece mais. Trabalhei o dia inteiro e agora me retiro, agora repouso minhas cartas e traduções de muitas origens, me espera uma esfera mais real que a sonhada, MAIS DIRETA, dardos e raios à minha volta, Adeus! Lembra minhas palavras uma a uma. Eu poderei voltar. Te amo, e parto, eu incorpóreo, triunfante, morto.

Ana Cristina César

Quando entre nós só havia

Quando entre nós só havia

uma carta certa

a correspondência

completa

o trem os trilhos

a janela aberta

uma certa paisagem

sem pedras ou

sobressaltos

meu salto alto

em equilíbrio

o copo d'água

a espera do café

Ana Cristina César

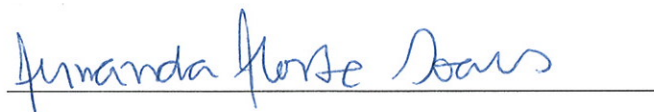
7. APÊNDICE

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM

Pelo presente instrumento, FERNANDA FLORES SOARES, abaixo subscrito(a) e identificado(a), autorizo (aluno(a)), portadora do RG e CPF, doravante denominada AUTORIZADA, a utilizar sem qualquer custo minha imagem e voz, captada pela AUTORIZADA em vídeo. A filmagem objeto da presente autorização será veiculada, primariamente, no material em formato de desenvolvido como Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social, Habilitação Radialismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A presente autorização se estende ao uso de minha imagem em eventuais publicações impressas produzidas pela sobredita Universidade, em sites da internet, em exposições ou em outras formas de veiculação, desde que em conformidade com o disposto no inciso X do artigo 5 da Constituição Federal.

Rio de janeiro, 04 de dezembro de 2014.

Assinatura do(a) Cedente:

A handwritten signature in blue ink, reading "fernanda flores soares", is written over a horizontal line.

Nome: Fernanda Flores Soares

End.: Avenida Rainha Elizabeth 470/1401

Tel.: (21) 9 8849-1905

CPF: 124.924.957.01 RG: 239878002